

На правах рукописи

ДЕМЕНОВА Виктория Владимировна

**Буддийская металлическая пластика как
пространство Великой Пустоты**

Специальность 17. 00. 04 – Изобразительное
и декоративно-прикладное искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ

Диссертации на соискание ученой степени
Кандидата искусствоведения

Екатеринбург - 2007

Работа выполнена на кафедре истории искусств ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М.Горького»

Научный руководитель:

кандидат философских наук, доцент
Уроженко Ольга Алексеевна

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор
Григорьева Татьяна Петровна

кандидат искусствоведения, доцент
Батырева Светлана Гарриевна

Ведущая организация:

Московский государственный
академический художественный
институт им.В.И.Сурикова
Российской академии художеств

Защита состоится «1» июля 2008 года в ____ часов на заседании
диссертационного совета Д 212.286.08 при ГОУ ВПО «Уральский
государственный университет им. А.М.Горького» по адресу: 620083,
г.Екатеринбург, К-83, пр.Ленина, 51, комн.248

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Уральского
университета им. А.М.Горького.

Автореферат разослан «__» июня 2007 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
Доктор социологических наук,
доцент

Лихачева Л.С.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Актуальность исследования. В начале XXI века интерес к древним и средневековым философско-религиозным доктринам оказался необычайно велик. Они стали объектом пристального внимания исследователей разных научных направлений. Культура Востока среди этих поисков в последнее время занимает значительное место, переживая своеобразный «ренессанс», истоки которого восходят к рубежу XIX - XX веков. Это обусловлено рядом факторов, среди которых выделяются кризис западной рационалистической позитивистской парадигмы и активный поиск универсумных оснований Бытия, способных объединить трагически расколотую картину Мира. В контексте современных мировоззренческих поисков опыт буддийской философско-религиозной доктрины чрезвычайно плодотворен и многомерен. Буддийская концепция Великой Пустоты (Шуньяты) и ее осознание в таких аспектах как «взаимозависимое происхождение», «пустота дхармо-частиц», «пустотность и непротиворечивость Относительной и Абсолютной Природы» и т.д., в значительной мере раскрывают неочевидные связи, «не тождественность, но и не различность» Абсолютной Природы и природы человека.

Исследование заявленной в диссертации темы представляется актуальным в контексте современных искусствоведческих, эстетических и культурологических интересов. Развитая Нагарджуной и доведенная до целостной концепции формула мадхьямиков: «Пустота - есть Форма, а Форма - есть Пустота», формировала не только доктринальную основу наивысшей школы буддийской философии, но и отражалась во всех сферах деятельности, в том числе в принципах создания сакрального искусства. Буддийская металлическая пластика как существенная часть религиозно-художественной традиции северо-буддийского мира является своеобразным феноменом ре-презентирующим и со-крывающим многоуровневость воплощения Истинносущей, Абсолютной Природы. В свете сказанного, изучение памятников искусства, трактатов по теории искусства, и т.д.

позволяет выявить ряд важнейших принципов, своеобразно раскрывающих сущность искусства как вида деятельности, в процессе которой проявляет себя Всеобщая универсальная Природа, всеобщая связанность Бытия.

Рассматривая актуальность темы, нельзя также не подчеркнуть следующее обстоятельство. Буддийская металлическая пластика отражает целый ряд важнейших, «системообразующих» черт буддийской ментальности, среди которых - феномен Кауа-Тело, пронизывающий буддийскую философию. В условиях широкого бытования постмодернистской эстетики, отказывающейся от понятия «духовности» в пользу «телесности», а «телесное» нередко замещающей «чувственно-интеллектуальным»,¹ содержательный потенциал Кауа-Тело приобретает трудно переоценимое значение. В коренных текстах буддизма Кауа обладает расширенной полисемантикой и характеризует как тело человека или святого, так и Абсолютную реальность/Тело Будды, что снимает саму возможность антитезы Абсолютной и Относительной природы, не ставя, однако, между ними и знак равенства. С учетом буддийского понимания сущности искусства как формы Абсолютной реальности, телесность буддийской пластики выступает в качестве своеобразного выражения Тела Истинносущего/Абсолютной реальности.

Наконец, изучение буддийской металлической скульптуры актуально в музееведческом аспекте. Даже в крупных музеях коллекции буддийской пластики не до конца изучены и не всегда опубликованы. Исследование и

¹ По замечанию В.Бычкова, понятие телесности в современной неклассической философии «сформировалось в качестве своеобразной антитезы понятию *духовности*, которое в своем традиционном смысле было фактически исключено из неклассических философских направлений и эстетического дискурса XX в. С помощью категории телесности осуществлялся выход философского мышления за пределы трансцендентальной субъективности в сторону своеобразной реабилитации чувственности, включения ее в поле современных мыслительных стратегий, нередко в сублимированном, вознесенном от конкретной чувственности в интеллигибельные сферы виде, а часто и в форме обычной сексуальности, либидозной энергетики. Опираясь во многом на эстетику Киркегора и Ницше, психоанализ Фрейда и его последователей, а также на художественно-эстетический опыт современного искусства (Кафки, Арто, Беккета, Ионеско и др. писателей и художников), крупнейшие мыслители XX в. Фуко, Барт, Мерло-Понти, Делёз, Нанси и др. ввели понятия *телесности*, *тела*, *телесных практик*, *телесной топографии*, *ландшафта*, *поверхности*, *“феноменологического тела”*, *“социального тела”*, *“эротического текстуального тела”* и близких к ним в инструментальное поле современной философии, культурологии, эстетики». /В.Бычков. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. СПб., М., Универ. книга, 2002.

публикации малоизвестных коллекций, в том числе музеев Урала могут оказаться важными для изучения иконографии, своеобразия религиозно-художественных школ, для выяснения исторического передвижения вещей в музейных пространствах и т.п.

Степень разработанности проблемы. Глубокая укорененность в культуру и широкое распространение в буддизме наряду с живописными иконами-танками металлической скульптуры обусловили давний и пристальный интерес к ней российских и зарубежных ученых.¹ Однако до кон. XIX – нач. XX в. работа исследователей носила преимущественно характер собирательства, накопления фактического материала, в котором описанию живописи и скульптуры уделялось тоже внимание, что и прочим фактам.

Для русских ученых интерес к проблематике, связанной с изучением прошлого вошедших в состав России или соседствующих с ней народов, проявился еще в XVIII веке (П.И.Кафаров, Н.Я.Бичурин, Г.Я.Кер, С.С.Уваров, И.О.Потоцкий). В дальнейшем это послужило основанием для открытия в российских университетах кафедр восточных языков, а также для активного изучению истории буддизма (О.М.Ковалевский, В.П.Васильев, А.М. Позднеев). Среди западных публикаций XIX века следует отметить книгу по археологии тибетской провинции Ладака Александра Каннигхэма, работы А.Г. Франке и Э. фон Шлагинтвейта.

Выделение искусства буддизма в качестве особой отрасли научных изысканий связано с именем С.Ф.Ольденбурга (1863-1934). В 1903 г. он вводит в научный обиход ксилограф «Дерево собрания 300 изображений» Джанжа Ролби Дорже (1717-1786) – первое в России и второе в мире, – после издания Пандером в Берлине в 1890г. «Das Pantheon des Tshangtsha Hutuktu». С.Ф.Ольденбург занимается атрибуцией и публикует находки из Хара-Хото, найденные П.К.Козловым, альбом буддийских изображений, хранившихся в Казанской духовной Академии, принимает участие в издании книги

¹ См. подробно Т.В. Сергеева. Об изучении монгольской иконописи в России. Электронный ресурс. Библиотека Ихтика. http://ihtik.lib.ru/vostok-mistik_21dec2006, а также Становление советского востоковедения. М., Наука, 1983.

А.Грюнведеля, в которую вошли произведения из собрания князя Э.Э.Ухтомского. Им инициирована серия публикаций под общим названием «*Bibliotheca Buddica*» (1897). Наряду с Ф.И.Щербатским, В.В.Радловым, А.Д.Рудневым, Н.К.Рерихом и др., С.Ф. Ольденбург вошел в строительный комитет открывшегося в 1915 году буддийского храма в Петербурге, созданного по благословению и финансовой помощи Далай Ламы XIII.

Последнее десятилетие XIX- начало XX в. было ознаменовано многочисленными отечественными и зарубежными экспедициями в Монголию, Тибет, Восточный Туркестан, Джунгарию (экспедиции Н.М.Пржевальского, Г.Ц.Цыбикова, Б.Б.Барадийна, С.Ф.Ольденбурга, П.К.Козлова, П.Пелио и А.Стейна, Х.Ли Шуттлеворта и т.д.). Большинство из них, так или иначе, касались памятников искусства находившихся на посещаемых территориях. В 1920-30-е годы собрание и анализ художественного материала был обогащен благодаря Центрально-азиатским экспедициям Г.Ф. Осборна и Р.Ч.Эндрюса, Свена Гедина, Х.Хаслунга-Кристенсена, Н.К. и Ю.Н.Рерихов.

Результатом собирательской деятельности экспедиций, учреждений, частных лиц стали многочисленные коллекции предметов буддийского культа. Еще в 1815 году был создан Восточный кабинет в Кунсткамере (Азиатский музей Академии наук); позже из него выделился Музей по антропологии и этнографии. Параллельно государственным музеям шло активное становление частных коллекций (коллекция губернатора Сибири кн.А.М.Черкасского, томского губернатора П.Г.Фролова, чиновника Министерства иностранных дел, сына уральского промышленника С.А.Поклевского–Козелл, собрание Казанского университета, куда вошли «дары» А.В.Игумного, Н.Ф.Бурдукова, и т.д.). Важное место в научной систематизации частных и государственных коллекций играла активная музейная и выставочная деятельность. Большая работа по описанию и каталогизации вещей была проведена в связи с образованием в Москве Музея Востока (1918) и организацией отдела Востока в Эрмитаже (1920). В 1919 г. в

Петрограде проходила первая выставка буддийского искусства, освещенная в публикациях С.Ф. Ольденбурга и Ф.И. Щербатского, Б.Я. Владимирцова. В 1927–1928 в Музее Востока годах была выставлена коллекция А.М. Позднеева. Обзор коллекции выставленной в Центральном музее народоведения сделал Б.А. Куфтин.

В 1910-30-е годы в мировом востоковедении начался период активных научных обобщений и систематизаций. В изучении буддийского изобразительного искусства постепенно складывались направления, связанные с исследованием иконографии и иконометрии (Б.Бхаттачарья «The Indian buddhist Iconography», 1931, «Studies of Buddhist Iconography», 1958; А.Гетти «The gods of Nothern Buddhism», 1914; А.К.Гордон «The Iconography of Tibetan Lamaism», 1939; А.Кумарасвами «Elements of buddhist Iconography», 1935, Лессинг «An iconography of the Lamaist Cathederal in Peking. With Notes on Lamaist Mithology and Culture», 1942; Р.Небески-Войковитц «Oracles and Demons of Tibet», 1957 и т.д.), с изучением своеобразия отдельных видов буддийского искусства (Ю.Н.Перих «Tibetan Painting», 1925; Р.Д. Банерджи «Eastern Indian school of Medieval Sculpture», 1933; С.Крамриш, 1929; С.А.Сарасвати «A Survey of Indian Sculpture», 1957; Дж.Туччи «Tibetan painted Scrolls», 1949 и др.), с отражением философско-доктринальных аспектов в искусстве (Уэдделл «The Buddhism of Tibet or Lamaism», 1934 и т.д.), с проблемами особенностей искусства того или иного восточного региона (Л.С.Дагьяб «Tibetan Religious Art», 1977; и т.д.). Современная наука углубляет тенденции специализации. Нельзя не отметить иконографические источники, изданные Рагху Вирой и Локеш Чандрой, «Sku brnyan inga brgya» - известный как «500 бурханов» (1963-1964), «Panteon of Mongolian Kanjur» (1962), исследования иконографического генезиса (Н.Конзе, 1968; Картер, 1990; Кумарасвами, 1972; Роуленд, 1961; Соупер, 1959; Д.Снеллгров, 1980; Шуман, 1986 и др.), семантического поля иконографических типов, мифологической семантики деталей и атрибутов изображений (А.Говинда, 1976 и др.), взаимоотношение иконографических

типов и художественных школ (Дамронг,1973; Чандра,1973; Париму,1982; П.Пратападита,1974 и др.).

Отечественная школа востоковедения серьезно пострадала во времена сталинских репрессий. Важным событием, заложившим основание будущих научных достижений в области буддийской философии и культуры стал приезд из Индии в СССР в конце 1950-х годов ученого с мировым именем - Ю.Н.Рериха и его деятельность в Институте Востоковедения АН СССР. Им, в частности была возобновлена серия «*Bibliotheca Buddica*».Новая волна фундаментальных публикаций, посвященных буддийскому искусству, стала возможной с конца 1970-х годов. В это время выходят переводы и комментарии иконометрических источников К.М.Герасимовой «Тибетский канон пропорций»(1977), «Читралакшана в тибетском и монгольском текстах Даньчжура»(1995); справочник-определитель иконографических образов северного буддизма А.А.Терентьева(1988); исследования Н.Л.Жуковской о ламаизме(1977); труды, посвященные философско-эстетическим принципам искусства Т.П.Григорьевой (1972,1973), работы о соотнесенности письменных источников и изобразительного искусства Е.Д.Огневой (1973;1979); «Старобурятская живопись» Л.Н.Гумилева (1975); исследования, северо-буддийской скульптуры Э.В.Ганевской в сборниках Государственного музея истории религии и атеизма, научных сообщениях Государственного музея Востока (1975-1981), работы А.Ф.Дубровина (1986-1989) и др. С 1990-х годов в России растет количество публикаций коллекций буддийской живописи и скульптуры, работ, связанных с проблемами атрибуции, особенностями стиля национальных школы (Ц.Б.Бадмажапов, С.Г.Батырева, А.Л.Баркова, С.Батчулуун, Э.В.Ганевская, А.Ф.Дубровин, Ю.И.Елихина, И.Ф.Муриан, Е.Д.Огнева, Т.В.Сергеева, А.А.Терентьев, Чандраджива Р.М.Сарат и др.).

Что касается публикаций, посвященных непосредственно металлической пластике северного буддизма, то специальный интерес исследователей к ней особенно ярко проявился с 1980-ых годов. Отметим работы Бэгэна и Лицак-

Ура « Objects himalayens en metal du musees Guimet//Annales du laboratoire de recherche des musees de France», 1982; В.А. Одди «Gilding Himalayan images: History, Tradition and modern Technics // Aspects of Tibetan Metallurgy. British Museum Occasional Paper», 1981; многочисленные материалы П.Пала, посвященные непальской и кашмирской скульптуре из собрания Los-Angeles Country Museum of Art (1972-1983), Ю.Шредера «Indo-Tibetan Bronzes» (1981), работы монгольского искусствоведа Н.Цултема (1982). Отечественных иллюстрированных изданий по буддийской скульптуре немного: на материале калмыцкого искусства малая пластика анализируется С.Г.Батыревой («Старокалмыцкое искусство», 1991), коллекции металлической скульптуры А.М.Позднеева посвящен альбом под редакцией В.Е.Войтова, Н.А.Тихменевой-Позднеевой («А.М.Позднеев и его восточная коллекция», 2001); частично скульптура включена в качестве иллюстраций книги Ц.Б.Бадмажапова «Иконография ваджраяны» (2003) на материале коллекции музея истории Бурятии им. М. Н. Хангалова. Без преувеличения уникальным стало издание книги Э.В.Ганевской, А.Ф.Дубровина, Е.Д.Огневой «Пять семей Будды.//Металлическая скульптура северного буддизма IX-XIX вв. из собрания ГМВ» (2004). Значение данной работы трудно переоценить. Публикация явилась следствием многолетнего исследовательского труда ученых, рассматривающих буддийскую металлическую пластику («икону» - как ее называют авторы) с точки зрения ее иконографических особенностей, проблемы стиля, художественных школ, технологии изготовления, текстов письменных вложений, философско-эстетической основы творческого процесса создания и восприятия.

Таким образом, к настоящему времени учеными немало сделано для изучения буддийского изобразительного искусства. Однако, исследование буддийской металлической пластики с точки зрения комплексного подхода, включающего философские, эстетические, теоретико-историко-искусствоведческие аспекты, а также музееведческую проблематику остается актуальным. Недостаточная разработанность искусствоведчески-

интерпретационного подхода ограничивает пространство смыслов буддийской скульптуры и не способствует раскрытию полноты ее феномена.

Объект исследования - буддийская философско-религиозная доктрина Шуньявады и ее отражение в произведениях изобразительного искусства.

Предмет исследования - средневековая металлическая буддийская пластика малых форм, как явление, своеобразно воплощающее феномен множественности Тел буддийской религиозно-философской доктрины.

Территориальные рамки исследования включают в себя пространство северо-буддийского ареала, в частности Тибет, Непал, Монголию, северо-западный Китай.

Хронологические рамки исследования охватывают произведения XII – нач. XX вв. Их выбор обусловлен бурным развитием буддийской скульптуры, в частности малой металлической пластики в период расцвета ваджраяны. Нижняя граница настоящего исследования напрямую соприкасается с революционно-политическими событиями в России начала XX века, приведшими в 1920–30-е годы к разрушению или закрытию многих буддийских центров в России и Монголии, а позднее в Китае и Тибете, к прерыванию религиозно-художественной традиции, к утрате многих художественных памятников.

Целью работы является комплексное исследование буддийской металлической пластики как своеобразного воплощения «сосуда Великой Пустоты», как пространства ре-презентации и со-крытия множественности Тел Истинносущего.

Для достижения цели в работе ставятся и решаются следующие **задачи**:

- изучение феномена Великой Пустоты/Абсолютной реальности/Истинносущего и его эманирования в мир форм и проявлений в философской традиции буддизма;
- рассмотрение эстетико-художественных принципов ре-презентации и со-крытия Абсолютной Природы/Тела Будды в малой металлической пластике северо-буддийского ареала;

– анализ образных решений буддийской скульптуры как пространства взаимодействий ее различных Тел;

Теоретическая и методологическая основы исследования включают совокупность философских, историко-религиозных, культурологических и искусствоведческих методов, методики иконографического, иконометрического, структурно-семиотического, сравнительно-типологического, стилистического и сравнительно-художественного анализов, отражающих междисциплинарный, системный, многоуровневый подход к изучению искусства северо-буддийского ареала. При изучении музейных источников использовались атрибуционные методы, а также методы научного описания и анализа художественных произведений. Продуктивным оказался метод компьютерного проектирования внутренних частей полого пространства скульптуры, для этого использовались только «вскрытые» ранее «вещи».

Диссертация опирается на российские и западно-европейские фундаментально-теоретические работы в области философии буддизма (В.П.Андронов, Г.М.Бонгард-Левин, Буддон Ринчендуб, К.Бхатараचारья, А.Н.Игнатович, С.Ф.Ольденбург, О.О.Розенберг, Е.Конзе, Е.А.Торчинов, Д.Т.Судзуки, Ф.В.Шведовский, Ф.И.Щербатской и др.), в сфере культурологии и религиоведения (Т.П.Григорьева, А.В.Медведев, Д.В.Пивоваров, Ю.Н.Рерих, Ш.М.Шукуров, И.И.Шептунова и др.), структурно-семиотического анализа (А.Говинда, Р.Генон, Т.Е.Дональдсон, Н.Л.Павлов, К.Трэйнон и др.), в области буддийского искусства (Б.Бхаттачарья, Ц.Б.Бадмажапов, Р.Д.Банерджи, С.Г. Батырева, А.Гетти, Э.В.Ганевская, А.К.Гордон, Л.Н.Гумилев, Л.С.Дагьяб, Т.Е.Дональдсон, А.Ф.Дубровин, Ю.И.Елихина, К.М.Герасимова, Н.В.Кияченко, С.Крамриш, А.Кумарасвами, Р.Небески-Войковитц, В.А.Одди, Е.Д.Огнева, П.Пал, Ю.Н.Рерих, Чандра Л.Ридди, С.А.Сарасвати, Э.Страттон, Д.Снеллгров, Т.В. Сергеева, Дж.Туччи, Н. Цултэм, Ю.Шредер, Л.А.Уэдделл и др.).

Материалом настоящего исследования являются визуальные и письменные источники, в том числе произведения из коллекции Свердловского

краеведческого музея. В конце 1980-х годов доктор исторических наук А.Г. Нестеров составил инвентарную опись многих скульптур. В 2004-2005 автором диссертации при научной консультации главного хранителя Эрмитажа (г. Санкт-Петербург) канд.истор.наук Ю.И. Елихиной, были проведены новые исследования коллекции и существенно уточнены названия, национальная школа, время создания скульптур. Для сравнительного анализа использованы предметы алтарной композиции Гусино-Озерского дацана, фонды и экспозиция отдела Монголии и Тибета Государственного Эрмитажа (г.Санкт-Петербург), музея Востока (г.Москва), Историко-краеведческого музея им. М.Н.Хангалова (г.Улан-Удэ), Художественного музея (г.Иркутск), а также коллекции зарубежных музеев: Национального Музея Индии (г.Дели), Монгольского национального исторического музея (г. Улан-Батор), Монгольского государственного музея изобразительных искусств им. Дзанбазара (г. Улан-Батор), Metropolitan Museum (г.Нью-Йорк), Los Angeles County Museum of Art (г.Лос-Анджелес), Philadelphia Museum of Art (г.Филадельфия), Музея Альберта и Виктории (г.Париж), National Palace Museum (г.Пекин). В качестве письменных источников использованы коренные тексты и наставления буддийских Учителей древности и современных практиков традиционных линий преемственности (Васубандху, Геше Джампа Тинлей, Гега Лама, Еше Лодой Ринпоче, Нагарджуна, Чандракирти, Цзонхава и др.)

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- полая буддийская металлическая скульптура впервые осмыслена как особый целостный феномен с позиций философии искусства, его теории и истории. Методы искусствоведческого анализа поддержаны философскими, эстетическими, культурологическими подходами;
- выявлена плодотворность применения к исследованию сакральной металлической пластики базисных положений буддийской доктрины Шуньявады;
- на основе систематизации искусствоведческого, эстетического и философского материалов введены категории Ре-презентации и Со-крытия,

как стороны единого процесса, характеризующего природу Истинносущего в произведениях искусства;

- интерпретационно-художественный анализ полой металлической скульптуры проведен в аспекте такого феномена буддийской религиозно-философской доктрины как кауа (тело);
- в искусствоведение введены богатые эвристическими возможностями такие категории анализа буддийской металлической скульптуры, как: иконографическое, иконометрическое Тело, Тело полого внутреннего пространства, объемно-пластического и Светозарное Тело.
- в научный оборот введен новый интересный эмпирический материал.

Научно-практическая ценность исследования. Диссертация дает выход на широкий круг проблем, относящихся к истории искусства в целом, к теории и практике сакрального искусства. Отдельные теоретические выводы могут быть использованы в культурологических и религиоведческих исследованиях, а также в таких разделах искусствоведческой науки, как технология, теория, психология, философия искусства. Материалы, основные выводы и положения диссертации могут быть использованы при подготовке и чтении учебных курсов гуманитарного цикла, а также при организации выставочных проектов и музеефикации произведений.

Апробация работы. Основные положения диссертации и полученные результаты обсуждались на заседаниях кафедры истории искусств Уральского государственного университета им.А.М.Горького в 2005-2008 г. Отдельные аспекты работы были представлены в форме докладов и выступлений на научно-практических конференциях: Ежегодная конференция молодых специалистов в Государственном педагогическом университете (Улан-Батор, 2000); выступление «К атрибуции скульптуры Вайшраваны XIX в из собрания Свердловского краеведческого музея» (Н.К.Рерих и пространство буддийской культуры. Круглый стол. Свердловский краеведческий музей, УрГУ, 2000); Международная научно-общественная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения

Ю.Н.Рериха (МЦР, Москва, 2002); секция молодых ученых международной научно-общественной конференции «Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века» (МЦР, Москва, 2003). Основные положения и выводы исследования отражены в трех публикациях, в том числе в первой публикации коллекции буддийской металлической пластики из собрания Свердловского краеведческого музея (Екатеринбург, 2005). Положения исследования были апробированы при разработке и чтении спецкурсов по проблемам философии буддийского искусства и его иконографии, предназначенных студентам факультета искусствоведения и культурологии (Уральский госуниверситет, 2005- 2008гг.)

Основные положения, выносимые на защиту.

- Базисные положения буддийской доктрины Шуньявады, будучи примененными к исследованию буддийской сакральной металлической пластики, раскрывают ее своеобразную многомерную реальность, многогранную включенность в общепбуддийскую концепцию Мира.
- Полая металлическая скульптура в контексте буддийской философской традиции (многозначность феномена кауа-тело, понимание искусства как «формы Абсолютной реальности» и др.) раскрывается в качестве своеобразного отражения Истинносущей Природы/Тела Будды и проявляется во взаимо-проникновении иконографического, иконометрического Тел, Тела полого внутреннего пространства, объемно-пластического и Светозарного Тел.
- Процесс воплощения Истинносущей/Абсолютной Природы в произведениях буддийского искусства предстает как ее Ре-презентация и Сокрытие одновременно. Данные явления описывают множественность взаимотражающихся Тел, бесконечную смену визуализаций и плотно-материальных воплощений в структуре самого произведения, в живой динамике его создания и восприятия.
- Исследование художественной формы и полисемантических смыслов буддийской металлической пластики как неразрывной связи экстериорных и

интериорных отношений, внутренних и внешних форм, предметных и межпредметных пространств значительно обогащает искусствоведческий анализ конкретных произведений буддийского искусства, вскрывая глубинные основы его образности.

Достоверность научных результатов и основных выводов исследования обеспечивается опорой на обширную источниковедческую базу, на фундаментальные научные исследования зарубежного и отечественного искусствоведения и востоковедения, обширный конкретный материал, а также комплексной методологией.

Структура и объем работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и приложения. Список использованной литературы включает зарубежные и русские источники и (286 наименований). В приложение входит впервые составленный диссертантом каталог произведений из коллекции Свердловского краеведческого музея, а также альбом иллюстраций, который составлен на основе произведений привлекаемых автором в качестве визуальных доказательств выдвигаемых положений. В основе построения каталога лежит систематизация произведений по иконографическому принципу, соответствующему иерархическому пантеону буддизма. В каталожное описание произведений входит название, происхождение, время создания произведения (в случае предположительной датировки в скобках за цифрой ставится знак вопроса), материал, техника исполнения, инвентарный номер, размеры (в миллиметрах), место, занимаемое персонажем в пантеоне, иконография, художественно-образное решение. В альбом иллюстраций включены изображения основных типологических памятников, приемов, техник, деталей и др. Основной текст исследования с постраничными примечаниями – 163 с.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность избранной темы, показана степень ее разработанности, формулируются цели и задачи диссертации,

определяются ее объект и предмет, раскрывается научная новизна, практическая и научная значимость, излагаются теоретико-методологические основы исследования, формулируются положения, выносимые на защиту.

В главе I **«Доктрина Шуньявады в буддийской философии»** отмечается множественность подходов к пониманию категорий доктрины, как в лоне самого Учения, так и среди буддологов и востоковедов, что связано с проблемами аутентичности переводов и преобразованием целостности буддийских философских понятий в понятийно-категориальный аппарат европейского знания. Выделяется ряд существенных аспектов, а также принципов и понятий, описывающих буддийское учение о Великой Пустоте – Шуньяте, благодаря которым раскрывается доктринальный взгляд на сущность сакрального искусства буддизма.

Как доктрина Шуньявада или Учение о Пустоте (другое название доктрины - нихсвабхава-вада или учение об отсутствии самостоятельной сущности) стала широко известна благодаря школе **мадхьямиков** (с санскр. «средний, срединный») – одной из философских школ индийской махаяны, основанной Нагарджуной во II в.н.э. В главе рассматриваются основные принципы школы изложены Нагарджуной в «Мула-мадхьямака-карикe» (с санскр. «Коренные строфы о Срединности»), а также в текстах Чандракирти, Цзонхавы, Геше Джампа Тинлея и др. Известная формула шуньявады: «Пустота - есть Форма, а Форма - есть Пустота» отражает взаимообусловленность Формы и Пустоты, отсутствие «самосущего» в предметах и явлениях, постоянное указание на «то» и «это» или, как сказано в сутре сердца «Праджня-парамиты», «нет формы помимо пустоты, нет пустоты помимо формы. Так же и чувства, различающие мысли, энергии и сознание пусты» (*перевод С.Ю.Лепехова*).

Согласно текстам буддийских учителей и буддологическим исследованиям, Мадхьямика делится на Мадхьямику Сватантрику и Прасангику, последняя признается высшей и безупречной относительно выверенности и абсолютной точности логических построений. В главе рассматриваются особенности

положений Мадхьямики, отличающие ее от других философских школ: Вайбхашики, Саутрантики, Читтаматры (вопросы взаимозависимого происхождения, пустоты феноменов и дхармо-частиц, относительной и абсолютной истины и т.д.). Понимая конечность слов, их неуниверсальную природу, мадхьямики для сохранения живого Учения, не выдвигали никаких тезисов и не делали никаких позитивных утверждений в философских спорах. Основной задачей диспутов они считали полное логическое низвержение доводов оппонентов, демонстрируя, таким образом, абсурдность их любых положений, основанных на представлениях о самосущем. Исключение составляет только школа сватантриков-мадхьямиков. С одной стороны, в полемике существовала опасность потерять сущность Учения, уйти в схоластику, с другой, универсальный способ логической деструкции доводов оппонента мог убедительно показать несостоятельность «вседозволенности» трактовок слов Будды. «Отрицательной диалектикой» («прасанга») учителя Мадхьямики Прасангики как бы опосредованно «показывали», что абсолютная истина может познаваться концептуально, но постигается лишь напрямую. Познать Великую Пустоту концептуально представляется возможным благодаря изучению и освоению коренных буддийских текстов. Пустота в этом случае предстает в виде особого феномена буддийской философской мысли. Однако для постижения Великой Пустоты напрямую, согласно текстам буддийских учителей, одного концептуального понимания недостаточно. Для него требуется прямое видение; такое прямое видение уже суть - невыразимая Абсолютная истина, Абсолютная реальность. Вслед за исследователями, в главе констатируется тот факт, что буддийская литература значительно разнится по подходам и усложненности смысловых нагрузок как самих текстов, так и отдельных понятий в зависимости от того, к кому именно она обращена. Например, среди произведений Нагарджуны встречаются как «Драгоценные строфы наставления царю», так и, по замечанию В.П.Андросова, наиболее оригинальное сочинение, адресованное

своим ученикам-монахам, - «Четыре гимна буддизма», в котором редко используются полемические приемы и апофатический стиль, а довольно ясно и доверительно сообщается, что мадхьямика учит недвойственному Абсолюту (адвайя), называемому также Телом Закона Будды (буддха-дхарма-кайя), которое хотя и неопишимо, тем не менее постижимо в высшем состоянии мистической интуиции, просветления (бодхи)¹

Понятие Абсолютной реальности, Природы Будды или высшего состояния сознания Будд – Дхарма-кайи (Тело Закона) впервые появилось в литературе сутр Праджня-парамиты на рубеже эр. В его смысловом пространстве своеобразно раскрывается учение о Великой Пустоте/Шуньяте. Тело Закона или Дхарма-кайя недвижимо (ачала), непостижимо мыслью (ачинтья), недвойственно (адвайя) и, по большому счету, о нем ничего нельзя сказать, подобно тому, как ничего нельзя сказать и о Великой Пустоте/Шуньяте, ибо Тело это внезнаково. Однако, Дхарма-кайя как Тело Закона рассматривается в буддизме в соотнесенности с двумя другими Телами: Самбхога-кайя - Тело наслаждений и Нирмана-кайя – Тело воплощений, т.е. обладает способностью к эманированию. Среди мадхьямиков Индии и Тибета существовало Учение о четырех телах Будды, наивысшее из которых - Свабхавика-кайя уже не может эманировать и поэтому являет собой единство трех других тел. В ваджраяне Дхарма-кайя дополнена мифологическими понятиями Ади-Будды и Сваямбху-Будды, имевшими иконографическое выражение. В главе обращается внимание на то, как буддийское учение описывало проявление и существование этих Тел Будды: двигаясь по Пути, человек не приобретал ничего нового или чуждого, но раскрывал свои истинные качества, убирая с них клеши, завесы неведения; подобно загрязненному алмазу, очищенному водой, проявлялась Природа Будды, изначально присутствующая в теле человека.

Завершение главы базируется на коренном тексте буддийской художественной традиции – трактате великого Учителя и основателя направления гелугпа

¹ Андросов В.П. Буддизм Нагарджуны: Религиозно-философские трактаты.- М., 2000. С.403.

Ламы Цзонхавы (XIVв.), посвященном искусству. Впервые трактат был переведен с тибетского на русский и прокомментирован Е.Д.Огневой. Здесь особенно важно замечание комментатора: «Лама Цзонхава прямо рассматривает «изображение» как сложный континуум, на разных уровнях отражающий тела Будды. Что не противоречит цитируемой им Артхавинишшая-сутре, в которой говорится: проявленной формой или знаком дхармакайи является ступа; Будда – отражение самбхогакайи; изображения, учителя, живые существа – знак нирманакайи». И далее: «искусство определяется [Ламой Цзонхавой. В.Д.] как форма существования “Абсолютной реальности”». ¹

Это определение искусства позволяет поставить вопрос о бытийной природе различных видов сакральных художественных произведений, в том числе малой металлической пластики и тех принципах и приемах, которыми пользовалось буддийское искусство для «изображения» Абсолютной реальности, внезаковой и одновременно многоликой природы Великой Пустоты.

Во второй главе **«Ре-презентация и Со-крытие Природы Истинносущего в буддийском искусстве»** раскрываются принципы буддийского искусства в их соотнесенности с доктринальной традицией, выявляются многоуровневые пути «формного осуществления» через него природы Истинносущего. Взаимообусловленность Формы и Пустоты, постоянное указание на «то» и «это», отмеченные в философии Шуньявады, могут быть отнесены и к феномену «изображение», как он бытует в буддийской традиции. На основе текста Цзонхавы в главе подробно рассматривается понятие «изображение», выраженное термином кусук (тиб.) и его составляющие: «ку»-«кауа»-тело и «сук»- «гуа»-форма. Отмечается, что «кауа» характеризует как тело человека или святого, так и Абсолют - Тело Закона Будды/ Дхармакайю.

¹ Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства. Диссертация на соискание ученого звания кандидата исторических наук. - М.,1977.- С.99.

Обладая семантической многомерностью, в самом, понятия Тело и Форма позволяют в определенном смысле говорить о процессуальности

Абсолюта/Истинносущего в аспекте его «движения» как к «мирам», к материям более плотным, что приводит к появлению понятия Формы; так и к мирам более тонким, к их утонченным уровням, субстанциям, что приводит к появлению понятия Тело. В отношении произведений искусства взаимообусловленность «Тело-Форма» может быть описана как движение от Внешнего к Внутреннему или от Внутреннего к Внешнему, движение от периферии к центральной точке и наоборот, как принцип ре-презентации и со-крытия. Принцип Ре-презентации Тела Абсолюта вводится и рассматривается автором как беспредельная презентации одного через другое, множественность их вариативных повторений; он проявляется в самых разнообразных формах и уровнях, сохраняя при этом определенную фрактальность предыдущего и последующего. Через фрактальность в системе ритмических, а не только метрических, подобий в ре-презентации гармонизируется пространство внешних форм. Со-крытие Тела Абсолюта может быть понято как особый вид связанности, противопоставленный отчужденности. Через со-крытие осуществляется переход от одного качественного уровня формы к другому, либо более утонченному. Принцип со-крытия в контексте данного исследования отражает представления, связанные с беспредельностью Тела Абсолюта как «Тела в Теле». В ряде случаев со-крытие также может быть охарактеризовано через гармонизацию внутреннего пространства в системе ритмических подобий.

Взаимообусловленность ре-презентации и со-крытия характеризует процессуальность Истинносущего в объемно-пластических произведениях буддийского искусства. С одной стороны, буквализацией со-крытия может быть названо полое пространство внутри объемно-пластических предметов, в том числе полый металлической скульптуры, а буквализацией ре-презентации – объемно-пластическое тело. С другой, полое как безатрибутность есть указание на абсолютность Истинносущей природы, т.е. полость может быть

рассмотрена и как ре-презентация Истинносущей природы. В свою очередь объемно-пластическое Тело может быть понято как потенциальное присутствие природы Будды, её со-крытость в Теле.

Как отражение взаимообусловленности принципов Ре-презентации и Со-крытия в главе анализируются пещерный храм-чайтья, ступа, наземный храм, алтарь. Отмечается, что своеобразную трактовку эти принципы получают в феномене сосуда. **Храм-чайтья** - древний символ сакрализации пространства горы и пещеры, вбирающий в себя вышеназванные принципы. Уже в древних ведических верованиях земные **горы** ре-презентировали представления о горе Меру, Сумеру, которая в свою очередь понималась как центр мироздания и являлась воплощением модели Вселенной. В главе отмечается, что для создания чайтьи, избирались горы особого силуэта, близкого к форме правильной пирамиды, что семантически связано с представлениями об Огне невидимом, Безначальном Свете. Гора несла в своем лоне полость - **сокрытую** пещеру-храм-чайтья, которая была обработана, структурирована ритмами ребристого потолка, шагом столбов-колонн, полукругом алтарного пространства и т.д. В глубине пещерного храма, в самой дальней его части в начале скрывалась ступа, а позднее - скульптура как потаенное сокровище, как магнит, со-крытый и оберегаемый толщей горы. Особая значимость того, что утаивается, хранится, сберегается в «лоне» горы-пещеры подчеркивается и коренными текстами.

Ступа рассматривается в главе как полисемантический «зашифрованный модуль», содержащий в себе многомерность буддийского символизма. Она строилась как внутри пещер-чайтья (например, Карли, 1 в. до н.э. или Бхаджа, 2 в. до н.э.), выполняя роль «потаенного», «сокрытого», так и на открытых пространствах, на вершине высокого природного холма (храмовый комплекс в Санчи, 1 в. до н.э.), выполняя ре-презентирующую функцию, структурируя пространство на многие километры вокруг. Отмечается, что в доктринальном аспекте буддизма ступа становилась «опорой учения» в смысле «опоры

сознания», «опоры слова», «опоры тела». В качестве «опоры тела» своей внешней формой ступа являла символ дхармакайи как «большого Тела Будды».

Особое внимание в главе уделяется полуму реликварию ступы, хранящему мощи, изображения, тексты, книги. Отмечается, что сами письменные источники, вкладываемые внутрь ступы, также назывались «Телом Учения». «Незримая полость» ступы как указание на «незримое, сокрытое Тело» наряду с вполне определенной «телесностью» внешних форм раскрывала диаграмму-мандала, лежащую в ее основе, иными, более развернутыми, более «овеществленными» смыслами. Объемно-пространственное и скульптурно-декоративное решение ступы: ее сферические и кубоподобные формы, материал, работающий на сжатие и растяжение, его осязаемая шероховатая поверхность, фактура и моделировка рельефов и т.д. - все, что может характеризовать телесность, скульптурность ступы тонко проявляло иной уровень обобщения, осознания многообразия смыслов, заложенных в схеме-мандала.

В главе подчеркивается своеобразная «передача смыслов» от ступы к скульптуре. Сходная семантика ступы и скульптуры как тела Будды, как реликвария подробно рассматривается в связи с общим характером ритуальной практики почитания этих объектов, обозначенной в коренных текстах, с нарастанием «изобразительных» начал в структуре ступы и с последующим главенствующим положением скульптуры в буддийском храме.

Репрезентация Абсолютной природы в структуре буддийского **храма** рассматривается в связи с его организацией, основанной на системе мандала. Храмы ярко отражали и принцип со-крытия, т.к. скрывали в себе **скульптурный алтарь**, который сам мог быть назван ре-презентацией и со-крытием Истинносущего, особым «телом» Будды. Он отражает сокрытое и проявленное, подобно системе зеркал. Множество раз повторяясь, варьируясь и в отдельных деталях, и в более крупных частях целостной композиции, в разных материалах, техниках, алтарь создает своеобразное

многозвучное репрезентирующее эхо в архитектурном пространстве храма. Он объединяет пространство, превращая его в некую единую гармоничную кристаллическую структуру. О другом, сокрытом, неявленном Теле алтаря свидетельствуют межпредметные паузы, особые «пустоты» между скульптурами, невидимые глазу полые пространства внутри скульптур, сакральные предметы, находящиеся у фундамента алтаря, семантика его пирамидальной структуры.

В работе подчеркивается особое место, которое занимает в буддийском искусстве **ваджра** как прямой объемно-пластический символ Шуньяты и **сосуд**, своей полисемантикой опосредованно указывающий на внезаковость Великой Пустоты. Сосуд в главе рассматривается как феномен, пронизывающий всё буддийское Учение. Это и драгоценный сосуд учения, и человеческое тело, и ум как сосуд духа и т.д. В качестве предмета сосуд предстает воплощением Незримого, Непойманного, вне символов и слов (внутри сосуда – полое как указание на Шуньяту, внутри сосуда - Ничто). В диссертации анализируются различные виды сакральных буддийских сосудов: ганчжир, служивший на вершии буддийских храмов Монголии и Тибета, амритакалаша - сосуд с драгоценной амритой, ритуальная чаша-сосуд капала.

Таким образом, в объектах искусства, многосложно отражающих незримую Абсолютную Природу Будды, своеобразно варьировался и воплощался пульсирующий принцип взаимопревращений Тела и Формы, Внутреннего и Внешнего, Полости и объемной Поверхности, Ре-презентации и Со-крытия как своеобразное указание на абсолютность их взаимных соотношенностей.

Третья глава посвящена **«Буддийской металлической скульптуре как проявлению многоаспектности Кауа (Тело)»**.

Материал главы опирается на концепцию ваджраяны. Образ Будды рассматривается не только в качестве конкретного персонажа пантеона, но и в аспекте его различных эманаций как Абсолюта. Эманации являются источником многих иконографических истечений.

В начале главы дается анализ основных мифологических сюжетов, раскрывающих происхождение скульптурных и живописных изображений Будды. Выделяются ряд важных для исследования положений. Грубая косная материя скульптуры, как свидетельствуют мифы, открыта для одухотворения. Так, в мифе о скульптуре, совершившей «шаги» навстречу Будде, Татхагата силой духа преобразует аморфный материал скульптуры, переструктурирует ее пластическую массу, тем самым реализуя потенциальную возможность произведения «быть со-размерным» ему. Будда наделяет статую сакральной функцией: "Следуй в Китай для того, чтобы освятить эту страну!" – т.е. пребывай там подобно мне, освяти мной это пространство. В семантическом поле буддийского мира, статуя Будды словно ре-презентирует и со-крывает Его природу. Однако, она никогда не становится объектом идолопоклонства.

В главе подробно раскрывается плодотворность применения к анализу мира сакральной металлической пластики буддизма доктринального положения о Мировой как о бесконечной цепи взаимосвязанных, взаимообусловленных тел, что позволяет представить скульптуру как особую систему Тел. Антропоморфное Тело сакральной скульптуры может быть понято как своеобразный «перекресток», «замковый камень», «пространство встречи» множественности Тел: **иконографического**, описываемого как структура взаимоотражающихся знаков и символов; **иконометрического**, раскрывающегося через соотнесенность числа и меры; **полого Тела и вложений**, его составляющих; композиционно-пространственных решений **объемно-пластического Тела** и его особой ипостаси – **Тела Света**, сотканного свето- и цветопластикой. Все они рассматриваются на примерах металлической скульптуры северного буддизма. Подчеркиваются различия иконографии и иконографического Тела, иконометрии и иконометрического Тела, полости и полого Тела и т.д. Так, логика сопряжений меняющихся и устойчивых элементов иконографии: присутствие или отсутствие каких-либо атрибутов, их место в общей композиции скульптуры, пластическое

натяжение позы и жеста и т.д., - формирует пространство иконографического Тела и создает особое поле иконографических смыслов. Подобные сопряжения каждый раз придают иконографическому Телу качественно особую целостность. На примере анализа конкретных произведений металлической пластики в главе «разворачиваются» смысловые и образные значения прямого символа Великой Пустоты - ваджры и символа духовного раскрытия – лотоса.

В главе дается подробный анализ объемно-пластического Тела скульптуры и его роли в создании беспредельно-различных интонаций мира буддийских образов. Будучи своеобразной ипостасью объемно-пластического Тела буддийской золоченой скульптуры, Тело Света формируется сияющей поверхностью тел Божеств, световыми переливами гравированной поверхности их одежд и украшений и т.п. В доктринальном контексте Тело Света буддизма корреспондирует с безначальным светом Вайрочаны, олицетворяющим Шуньяту. Соприкасаясь с пространственной средой, тончайшим слоем пространства, обволакивающим скульптуру, поверхность словно «обретает [некую] осязательную способность», определенную Н.И.Поляковой как «микространство». Перефразируя Д.С.Недовича, можно сделать вывод: через фактуру поверхности свет становится формой, а форма становится светом, проявляя качества и репрезентации, и великого сокрытия Света в Форме и наоборот. В гладкой, почти лишенной гравировки, Тело Света Будды проявляется через едва уловимые перепады моделировки объема; в украшенных формах божеств светозарность Образа обогащается ритмическим контрастом гладких поверхностей и гравированных фактур одежд, световыми и силуэтными акцентами украшений. Техника инкрустации скульптуры цветными драгоценными, полудрагоценными и поделочными камнями вносит в ее образ особую утонченную упорядоченность. Камни выполняют не только декоративно-орнаментальную функцию, но и фиксируют в пространстве скульптурной

поверхности некие цвето-свето-пластические узлы – пробивающийся «огненный» пульс Вселенной, «окаменевший Свет».

Материал главы показывает, что каждое из Тел скульптуры является и внешним, и внутренним; и ре-презентирующим, и со-крывающим; - в зависимости от отношений, в которых оно рассматривается. Так, вложения-свитки становятся своеобразным «внешним телом», со-крывающим в себе ритм, энергию звукового текста – мантры; полость представляет собой «внешнее тело» по отношению к вложениям, находящимся в нем, и в тоже время является «внутренним телом» относительно поверхности скульптуры, а объемно-пластическое тело - есть «внутреннее тело» интерьерного пространства храма и т.д. Тела скульптуры, взаимоотражаясь, постоянно меняются местами – то, что было внешним, репрезентативным становится внутренним, сокрытым, а то что было внутренним – внешним. Исходя из этой логики телесность буддийской пластики рассматривается в главе и в качестве своеобразного отражения феноменов оплотнения и разуплотнения Тела Истинносущего/Абсолютной реальности. С одной стороны, скульптура глубоко укоренена в тяжелое земное вещество и своей «наглядностью» ведет к некоему «обмирщению» Абсолютной природы, ее «натуральности», «оплотнению». С другой, в скульптуре происходит утончение смыслов репрезентации Истинносущего, меняется отношение к материи/материалу изготовления: тонко прорабатывается поверхность, тщательно выстраиваются фактуры, появляется гравировка, инкрустация - техники, указывающие на разуплотнение материала.

Таким образом, в произведении искусства, так же как и в представлении буддизма о Мире в целом, невозможно рассматривать одно тело вне зависимости от другого, - все они представляют собой тонкую иерархическую соподчиненность, проявляя Неделимое, Недвойственное, Гармонию «единства многообразия». Употребляя язык буддийских текстов, можно было бы сказать: тела скульптуры не отличны, но и не тождественны друг другу, каждое из них проявляет свой уровень одухотворения материи,

сохраняя при этом тонкое иерархическое подобие. Это подобие живого, пульсирующего порядка, оно наполнено конкретным временем и пространством, в нем проявляется взаимосвязь Абсолюта-мастера-произведения-созерцателя. В этой сложносоставной и многоуровневой системе фрактальных Тел скульптуры, зримых и невидимых, очевидных и неочевидных своеобразно «улавливается неуловимость Шуньяты», пространство ее относительных определений (она есть и то, и то; она – не то, не то; она - и то, и это), что позволяет избежать понимания Великой Пустоты как объекта, как вещи, в том числе в сакральных произведениях буддийского искусства.

Основные результаты:

- применение базисных положений буддийской доктрины Шуньявады к исследованию буддийской металлической пластики раскрывает своеобразие ее многомерной реальности, что, в свою очередь, открывает новые плодотворные пути искусствоведческого анализа феномена сакральной пластики;
 - для характеристики объемно-пластических произведений буддийского искусства введены в научный оборот авторские понятия Ре-презентации и Со-крытия, описывающие двунаправленность процесса явления Природы Истинносущего. Принцип Ре-презентации рассматривается в работе как беспредельная презентация, «разворачивание одного через другое», как множественность вариативных повторений, как переход от одного уровня формы к другому, более плотному; он проявляется в самых разнообразных уровнях, сохраняя при этом определенную фрактальность предыдущего и последующего. Через фрактальность в системе ритмических подобий в ре-презентации гармонизируется пространство внешних форм. Со-крытие Тела Абсолюта понимается как особый вид связанности, противопоставленный отчужденности. Он отражает представления, связанные со своеобразным «свертыванием» беспредельности Тела Абсолюта как «Тела в Теле». Через со-крытие осуществляется переход более утонченным уровням форм и гармонизируется внутреннее пространство;
-

- воплощение принципов Ре-презентации и Со-крытия природы Истинносущего в объемно-пластических произведениях анализируется на примере пещерного храма-чайты, ступы, наземного храма, алтаря. Особая роль отводится сакральным сосудам;
- анализ своеобразной «передачи сакральных смыслов» от ступы к скульптуре, в том числе на уровне традиционных текстов, определяет важное место, которое занимает скульптура в пространстве буддийского искусства;
- на основании изучения основных мифологических сюжетов, раскрывающих происхождение скульптурных и живописных изображений Будды, отмечается потенциальную возможность произведения «быть соразмерным» Татхагате, нести сакральную функцию.
- на анализе многочисленных конкретных произведений искусства раскрывается плодотворность искусствоведческих категорий: иконографическое и иконометрическое Тело, Тело полого внутреннего пространства, объемно-пластическое и Светозарное Тело металлической скульптуры. Показывается разница между иконографией и иконографическим Телом, иконометрией и иконометрическим Телом; с помощью компьютерного проектирования выявляется особая «ступобразность» формы Тела полого внутреннего пространства. Тела скульптуры рассматриваются в их фрактальных сопряжениях как часть и Целое.
- уточнены датировки, художественные школы, иконография, раскрыто художественно-образное содержание 26 произведений из коллекции буддийской металлической пластики Свердловского краеведческого музея.

СПИСОК РАБОТ, ОПУБЛИКОВАННЫХ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статья, опубликованная в ведущем рецензируемом научном журнале, определенном ВАК:

1. В.В.Деменова. Мир буддийской металлической скульптуры (на материале Свердловского краеведческого музея)//Вестник Южно-Уральского Университета.Челябинск, 2007. № 24(96). Сер. Социально-гуманитарные науки. Вып. № 9. - С.17-21.0,6 п.л.

Статьи в других научных изданиях:

2. В.В.Деменова. Бронзовая пластика буддизма как сосуд Великой Пустоты // Материалы международной научной конференции «100 лет со дня рождения Ю.Н.Рериха». – М.: МЦР., 2003. - С.348-354. 0,7 п.л.

3. В.В.Деменова, О.А.Уроженко. Буддийская бронзовая пластика из коллекции Свердловского краеведческого музея. Буклет. - Екатеринбург.: изд. «Старт», 2005., 21 С. 1.1 п.л. /Автора 0,8 п.л.
